

cpo

Francesco Provenzale

Amati orrori

Lamenti & Cantatas

Echo du Danube





Christian Zincke (© Nelly Küfner)

Antonio Valente (c. 1520–1580)

- 1 **Gagliarda Napolitana** 12'19

Francesco Provenzale (1624–1704)

- 2 **Squarciato appena havea**, Lamentokantate 12'19

Gregorio Strozzi (1615–1687)

- 3 **Toccata de Passacagli,
e ciascheduno può sonarsi à solo** 12'19

Francesco Provenzale (1624–1704)

- 4 **Lamento di marinetta Moglie di Massaniello** 12'19

Gregorio Strozzi (1615–1687)

- 5 **Mascara Sonata, e ballata da più
Cavalieri Napolitani, nel Regio Palazzo** 12'19

Francesco Provenzale (1624–1704)

- 6 **Care selve, amati orroi** 12'19

Gregorio Strozzi (1615–1687)

7 **Balletto primo** 12'19

8 **Corrente Settima, e per Organetti, ò Flauti** 12'19

Andrea Falconieri (c. 1520–1580)

9 **Battalla de Baraboso yerno de Satanas** 12'19

T.T.: 00'00

Echo du Danube

Hannah Morrison, Soprano

Elisabeth Seitz, Salterio

Martin Jopp, Elisabeth Wiesbauer, Violin

Reinhild Waldek, Baroque Harp

Thomas Boysen, Lute, Baroque Guitar

Anne Marie Dragosits, Harpsichord

Michele Claude, Percussion

Christian Zinke, Viola da gamba & Musikalische Leitung

Die Feste a Ballo am Hofe des Vizekönigs von Neapel

Mit ihren vierhunderttausend Einwohnern war Neapel während des 17. Jahrhunderts die bevölkerungsreichste Metropole Europas nach Konstantinopel. Die Regierungsgeschäfte lagen freilich in den Händen eines spanischen Vizekönigs, und da dieser alle paar Jahre ausgetauscht wurde, konnte sich kein kontinuierliches Hofleben entfalten. Gleichwohl sorgten die spanischen Regenten mit Nachdruck dafür, ihre Macht durch Feierlichkeiten und Schauspiele zu demonstrieren – insbesondere, seit im frühen 17. Jahrhundert der neue *Palazzo reale* fertiggestellt wurde, den Conte di Lemos in Auftrag gegeben hatte. Bis zum Jahre 1617 veranstalteten die Vizekönige ihre Feste, die zum großen Teil aus Maskenspielen und Bällen bestanden, im alten Palast des Pedro de Toledo, weshalb denn auch der *Torneo* von 1612, über den Cervantes in seinem *Viaje de Parnaso* berichtet, nicht an dem neuen Herrschersitz hätte stattfinden können.

Für die erste »Festa a Ballo« in dem neuen Palast sorgte am 1. März 1620 der Vizekönig und dritte Herzog von Ossuna, Pedro Téllez-Girón, der diese Art der Schauspiele besonders liebte. Auch die Mitglieder der *Real Cappella*, die unter dem direkten Befehl der spanischen Hauptstadt stand und deshalb auch im Dienste des Vizekönigs ihr Vorrecht als »königliche Kapelle« behielt, verlegten ihre Wirkungsstätte aus diesem Anlaß vom *Castel Nuovo* in die neue Residenz, worin ein prunkvoll ausgestatteter Saal allein den Tanzvergünstungen – und späterhin auch den ersten Formen szenischer Aufführungen – vorbehalten war.

Das Fest des Jahres 1620 stand unter dem Motto *De-lizia di Posillipo, boscarecce e maritime* (»Die Vergnügungen in den Hainen und am Meere von Posillipo«).

Sie verdanken ihre Unsterblichkeit einer Druckausgabe, die die gesamte Musik überliefert und insofern ein für Neapel einzigartiges Dokument darstellt: So ist von dem nächsten Schauspiel, dem 1630 organisierten *Monte Parnaso*, nur das Libretto, nicht aber die Musik erhalten. Interessant ist dabei, daß die Urbilder dieser sogenannten »Feste a Ballo« eine Gattung des höfischen Schauspiels ins Leben riefen, für die sich die Vizekönige samt ihren adligen Gästen aus Neapel und aus Spanien jahrzehntlang begeistern sollten.

Generell fanden die Veranstaltungen im großen Saal des Palazzo statt, wo ein Bühnenbild aufgebaut war, das einen Berg vorstellte (je nach dem Kontext den Parnassus, den Vesuv oder einen anderen). Aus diesem kamen auf wundersame Weise mehrere Dutzend bewaffneter Ritter zu Pferde heraus, die ihre Tänze darboten und dazu Lobgedichte auf den Vizekönig und seine Gäste sangen. Die letzte »Festa a Ballo« des *Monte Parnaso* von 1630 war beispielsweise eine »*Mascara ballata con le torce da 48 cavalieri divisi in due fazioni*« – bei der also vier Dutzend Ritter in zwei Abteilungen mitwirkten.

Daß die *Capricci da sonare cembal, et organi* op. 4, die Gregorio Strozzi 1687 in Neapel im alten Partiturfornat veröffentlichte, einen ganz ähnlichen Titel enthalten, kommt gewiß nicht von ungefähr. Diese *Mascara sonata e ballata da più Cavalieri Napolitani nel Regio Palazzo* muß bald fünfzig Jahre vor ihrer Drucklegung aufgeführt worden sein und enthält in ihren verschiedenen Teilen Anmerkungen zu den eingesetzten Instrumenten – als hätte sich jemand bei einer Live-Aufführung Notizen gemacht. Diese retrospektive Haltung ist typisch für den 1615 geborenen Gregorio Strozzi, der als Organist, Priester und Kanoniker am Dom von Neapel wirkte und in seinen späten Jahren noch einmal die Musik betrachtete, die er ohne Zweifel in seiner

Jugend unter dem Einfluß von Carlo Gesualdo, Giovanni Salvatore und Girolamo Frescobaldi komponiert hatte – eine Musik, die trotz ihrer zahlreichen Dissonanzen und kühnen Harmoniefolgen almodisch ist, wie man an der Toccata und den Tänzen sieht, die damit einhergehen.

Strozzi war praktisch der letzte Vertreter einer neapolitanischen Komponistengilde, die ihre Ausbildung in der Phase des Übergangs vom 16. zum 17. Jahrhundert erfuhren: Während sie auf der einen Seite empfänglich war für kühnere Experimente, atmete sie andererseits noch die klangliche Atmosphäre der Spätrenaissance, die in Neapel vor allem noch in den alten höfischen Tänzen fortlebte, als diese in Europa längst aus der Mode gekommen waren.

Ein Beispiel für dieses archaische Schaffen liefert Antonino Valente, der blinde Komponist und Organist der Kirche Sant'Angelo a Nilo, der im Jahre 1576 mit seiner *Intavolatura de cimbalo* eine der ersten neapolitanischen Claviermusik-Kollektionen publizierte. Hier finden wir unter anderem verschiedene Gagliarden im populären Stil der Zeit, die unter Verwendung einer damals schon gebräuchlichen und auch späterhin noch benutzten »Notenschrift« aufgezeichnet wurden – der »intavolatura napoletana per tastiera«, die die Tonhöhen durch Ziffern ober- und unterhalb einer Linie festlegt (und daher vermutlich für jemanden, der nicht sehen konnte, auch leichter zu »entziffern« war).

Dieser Tradition sind auch die Tänze zuzurechnen, die man in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei den Festen des neapolitanischen Hofes tanzte und die aufgezeichnet wurden, obwohl die Stadt gerade in diesen Jahrzehnten von mehreren Katastrophen heimgesucht wurde: 1630 und 1656 wütete die Pest, 1631 brach der Vesuv aus – und 1647/48 kam es unter Masaniello zu dem Aufstand gegen die Spanier. Dieses Ereignis brachte nach einem Jahrhundert erstmals wieder die

iberische Herrschaft über Mittelitalien in Gefahr. Nach der Niederlage der Aufständischen bemühte sich Conte di Oñate, der Vizekönig, zunächst geduldig um eine Versöhnung mit der Bevölkerung Neapels, ehe er sich zu drastischeren Maßnahmen gezwungen sah. Inzwischen arbeitete er daran, das politische Erscheinungsbild Spaniens zu konsolidieren, weshalb er einen prächtigen Zyklus von Festen veranlaßte, die in den Jahren 1649 und 1650 unter dem Namen *Partenope liberata* stattfanden. Den Abschluß bildete eine absolute Neuheit, die außerordentliche Früchte tragen sollte: Neapel erlebte seine erste Opernaufführung.

Die Hauptakteure dieser Feste waren, wie stets, die Musiker der *Real Cappella*, die 1648 unter der musikalischen Leitung des neapolitanischen Theorben-Virtuosen Andrea Falconieri standen. Dieser hatte an den Höfen des Nordens von Parma bis Genua und von Rom bis Florenz wichtige künstlerische Erfahrungen gesammelt und vor allem die moderne Kompositionsweise der Monodie studiert. Das *Primo libro di Canzone*, das er 1650 in Neapel drucken ließ, enthält indessen nur Musik für ein bis drei Instrumente und *basso continuo*, die vermutlich zum großen Teil aus den Tänzen und »Sinfonie« besteht, welche bei den höfischen Festlichkeiten der *Partenope liberata* zur Aufführung kamen. In der *Battalla de Barabaso yerno de Satanas* dürften wir eine authentische Szene mit Musik vor uns haben: Mit Barabaso, dem »Schwiegersohn des Teufels«, dürfte Falconieri kaum einen anderen gemeint haben als Masaniello, dessen Gefolgschaft durchweg als »dichos Diaboles« (»teuflische Einfälle«) bezeichnet wurden. Der lautmalerische Effekt, den die Instrumente erzeugen, ist typisch für die »Battaglia« der späten Renaissance und zeigt erneut, daß in Neapel die Uhren anders gingen als in Europa – wenigleich man auch hier bedeutende künstlerische Resultate erzielte.

Wie ein Drittel der »königlichen« Musiker und der gesamten Einwohnerschaft Neapels fiel Falconieri der schrecklichen Pest von 1656 zum Opfer. Nach diesen traurigen Vorkommnissen zog die Hauptstadt offenbar in Betracht, daß die Renaissance ihr Ende erreicht hatte, und man begann, sich an der Gegenwart zu orientieren, wie sie die Musik der Oper darstellte. Wir hörten bereits, daß im Jahre 1650 das Melodram »alla veneziana« nach Neapel gebracht wurde – anfangs fast ausschließlich durch die Opern von Francesco Cavalli und Claudio Monteverdi. Die jungen Komponisten am Orte beschäftigten sich damit, ganze Abschnitte dieser Werke nach dem neapolitanischen Geschmack umzuschreiben. So brachte man beispielsweise komische Figuren ins Spiel, die in einem der südlichen Dialekte (kalabresisch oder neapolitanisch) sangen. Der fleißigste dieser Arrangeure wurde zum wichtigsten neapolitanischen Meister des gesamten 17. Jahrhunderts: Francesco Provenzale.

Sein langes Leben – er wurde 1624 geboren und starb 1704 – überspannte das gesamte Jahrhundert, und in seinem Schaffen finden sich alle Gattungen der Zeit, wobei er bald mit seinen eigenen Werken die Opernszene dominierte (mindestens drei seiner Bühnenwerke sind als vollständige Partituren erhalten). Desgleichen beherrschte er das Terrain der Kantate, der Serenata und der Kirchenmusik, die er infolge seiner zahlreichen Ämter als Maestro der Kirche, der Kapelle und des Konservatoriums in vielfältigsten Formen verfaßte.

Provenzale ist möglicherweise der kuriose anonyme *Lamento di Marinetta moglie di Masaniello* zuzuschreiben, der dem römischen Vorbild des »Lamento« mit seinem zentralen absteigenden Tetrachord nachgestaltet ist, dabei aber unverkennbar auf das volkstümliche Ritualwesen Neapels abhebt. Es ist denkbar, daß Provenzale in der Zeit des Masaniello-Aufstands die Stadt verlassen und in Rom Zuflucht gefunden hatte, von wo

aus zahlreiche Künstler und Dichter ihre satirischen Fernangriffe gegen Spanien fortsetzten.

Seltsam ist jedenfalls, daß es von ihm bis Ende 1654 keinerlei Lebenszeugnisse gibt. Erstmals finden wir den Vierunddreißigjährigen dann, wie bereits erwähnt, mit der Einrichtung venezianischer Opern beschäftigt. Im Laufe seiner langen Karriere brachte es Provenzale unter anderem bis zum Vizekapellmeister der *Real Cappella*; seine Beförderung auf den führenden Posten wurde allerdings im Jahre 1683 abgelehnt, als nämlich mit dem jungen Alessandro Scarlatti völlig unerwartet ein Protégé des Vizekönigs Del Carpio in Neapel auftauchte. Nachdem sich der Dialog etliche Jahre recht schwierig gestaltet hatte, erzielte man schließlich eine Übereinkunft, und Provenzale beschied sich mit der Rolle des Vizekapellmeisters, um als solcher bis zuletzt die Vertretung Scarlattis zu übernehmen, wenn sich dieser auf eine seiner zahlreichen Reisen begab.

Während seiner langen Tätigkeit für die Mächtigen hatte Provenzale viele Kammerkantaten zum privaten Gebrauch des Vizekönigs und seines Hofes zu schreiben. Immer beliebter wurden in den letzten Dekaden des 17. Jahrhunderts vor allem die »Serenate«, die – ganz wie die Kantaten – von ein oder zwei Solostimmen mit *basso continuo* ausgeführt wurden und darüber hinaus häufig zwei konzertierende Violinen vorsahen. Eigentlich waren ihnen jedoch die Texte, die sie sich mit den Geheimnissen der Nacht, der Einsamkeit verlassener Liebhaber, von einsamen oder furchteinflößenden Wäldern und so weiter beschäftigten. Diese neapolitanischen *Serenate* waren tatsächlich für jene nächtlichen Freiluftaufführungen bestimmt, die bei den sogenannten »spassi di Posillipo« stattfanden – sommerlichen Lustwandlungen am Ufer des Meeres, wobei sich der Hofstaat theatralisch auf dem Wasser inszenierte und das begeisterte Volk den Strand säumte beziehungsweise

auf Booten umherfahren und Feuerwerke abbrennen konnte.*

Für Neapel waren solche Kompositionen, deren Texte auf die Gestalten der arkadischen Sage anspielten, eng mit der sagenhaften Gründung der Stadt selbst verknüpft: Diese sieht ihren Ursprung in dem Augenblick, als am Gestade von Posillipo die tote Sirene Partenope angeschwemmt wurde, die sich, nachdem sie Odysseus mit ihrem Gesang nicht hatte bezwingen können, in selbstmörderischer Absicht ins Meer gestürzt hatte. Sirenen und Nymphen, Schäfer und berühmte Liebende der Sagenwelt bringen in der lauen neapolitanischen Sommernacht bewegende *lamenti* dar – gemeinsam mit dem Volk, das dann plötzlich mit seinen lärmenden Di-vertimenti einfällt.

Im Zusammenhang mit einem parodistischen Spiel ist wohl auch der trügerische »Lamento« namens *Squarcia-to appena havea* zu sehen, den Provenzale möglicherweise in Rom komponierte und dessen einzige Abschrift in der Bibliothek des neapolitanischen Konservatoriums aufbewahrt wird. Es handelt sich dabei immerhin um ein *contrafactum* des berühmten *Lamento della Regina di Svezia* – die einige Jahre zuvor von dem römischen Komponisten Luigi Rossi geschaffene »Klage der schwedischen Königin«, deren Gemahl Gustav Adolf im November 1632 bei der Schlacht von Lützen sein Leben verloren hatte.

Auch die neapolitanische Parodie scheint in jeder Strophe die schmerz erfüllte Trauer der Königin zu schildern. Doch dann folgt jedesmal ganz plötzlich ein kleine spöttische Canzone aus Neapel – ein Kinderlied etwa oder auch Zweideutiges: *La Bella Margherita*, *Fra Jacopino*, *La Bella maritata* (Cotognella), *Girometta*, *Gallo di Mona* und *Saione* heißen die populären Titel, die in dieser Kantate zu hören sind. Auch mit diesem fröhlichen Spiel scheint das musikalische Neapel dem italienischen

Norden und dem Rest Europas um Jahrzehnte hinterdrein zu hinken, wie die in der späten Renaissance gebräuchlich gewesen Titel der Tänze und Arien ver-raten. Dann aber geschah etwas, das für Neapel völlig neu war und im nächsten Jahrhundert die Geschichte des Theaters und der europäischen Musik verändern sollte: Die *Opera buffa* wurde geboren.

Dinko Fabris

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

* In seinem Buch über Francesco Provenzale und die neapolitanische Musik des 17. Jahrhunderts lieferte der Autor Dinko Fabris im Jahre 2007 weit umfassendere Informationen über die »spassi di Posillipo«. Diese fanden demnach dreimal wöchentlich (dienstags, donnerstags und sonntags) während der Sommermonate Juli und August am Strand von Posillipo statt und waren veritable Festspiele, die ein französischer Beobachter als gerade-zu einzigartige Ereignisse bezeichnete.

Echo du Danube

Der Name gefällt mir immer noch, auch wenn sich manche mit der Aussprache schwer tun. Der Begriff Echo hat Poesie, er ist musikalisch, klingend. Ohne Zweifel gibt es Echos, doch haben sie etwas Immaterielles, als pendelten sie zwischen zwei Welten. Und die Donau, an der ich aufgewachsen bin, liebe ich ja sowieso. Es gefällt mir, Freunde einzuladen, mit ihnen Projekte zu verfolgen, Pläne zu schmieden über Musik zu diskutieren, Aufführungskonzepte zu entwickeln und am allermeisten gemeinsam Musik zu machen. Inzwischen waren wir auf Festivals, in recht fernen Ländern, haben musikalische Schätze ans Tageslicht gebracht, haben einfach viel Schönes gemeinsam erlebt. Ich hoffe es geht so weiter.

Seit seiner Gründung im Jahr 1999 begeistert *Echo du Danube* das Publikum bei Festivals und Konzerten im In- und Ausland. So gastierte es bei renommierten Festivals, wie dem »Resonanzen-Festival« Wien, den »Feste Musicali Köln«, dem »Carinthischen Sommer« Österreich, dem »Krakau-Festival« Polen und dem »Shakespeare-Festival« im Globe Neuss, dem »MDR Musiksommer«, den »Tagen Alter Musik Herne« und gab umjubelte Konzerte in zahlreichen Ländern Europas, in Marokko, im Libanon und Südkorea. Zahlreiche CD- und Rundfunkaufnahmen (Accent, Naxos, Hessischer Rundfunk, Bayerischer Rundfunk, Deutschlandfunk) dokumentieren den außergewöhnlichen Klang und die umfassende Vitalität des Ensembles. Der Klang des Ensembles ist geprägt von der musikalischen Partnerschaft mit Elisabeth Seitz (Salterio) und Martin Jopp (Violine). Programme von *Echo du Danube* sind oft Wiederentdeckungen, die intensive Recherchen und Bibliotheksarbeit voraussetzen. Diese spannende Arbeit sieht die Gruppe als wichtigen Aspekt des Musikerdaseins und als Quelle neuer Inspiration. In den letzten Jahren integrierte das Ensemble immer wieder Neue und Improvisatorische Musik in seine Programme. So unter anderem in einer viel beachteten szenischen Interpretation von Antonio Bertali's *Sepolcro »Maria Maddalena«* bei dem Trigonale Festival in Österreich.

2008 wurde die CD »The Wonders of the World – An English Masque« vom MDR Figaro als »CD der Woche« ausgezeichnet. 2011 wurde die CD »Gottfried Finger, Sonatæ pro diversis instrumentis op 1« vom BR als »CD der Woche« ausgezeichnet.

Bisher als CD erschienen sind: »Das Partiturbuch des Jacob Ludwig« (Naxos), »Cantate per Passione« von Giovanni Ferrandini (Accent), »The Wonders of the World – an english Masque« (Accent), »Concerts choisis« von Georg Christoph Wagenseil (Accent), »Divoti

affetti alla Passione di Nostro Signore« von Alberto Ristori (Accent), »I pastori di bettelemme« von Girolamo Kapsperger (Accent), »Sonatæ pro diversis instrumentis op 1« von Gottfried Finger (Accent)

Hannah Morrison, Sopran

Die aus einer schottisch-isländischen Familie stammende Sopranistin Hannah Morrison wuchs in Holland auf. Dort studierte sie von 1998 bis 2003 Gesang und Klavier. Nach ihrem Diplom ging sie an die Hochschule für Musik in Köln und schloss ihre Ausbildung bei Prof. Barbara Schlick 2009 mit dem Konzertexamen ab. Gleichzeitig machte sie den »Masters in Music in Performance« in der Londoner Guildhall School of Music and Drama bei Prof. Rudolf Piernay.

Als Konzertsängerin arbeitet sie eng zusammen mit Sir John Eliot Gardiner. Unter seiner Leitung debütierte sie bei den Salzburger Festspielen, und war zu Gast in den Konzertsälen von Barcelona, Köln, London (Mitschnitt der BBC), Paris, Luzern, Paris und Pisa, beim Bachfest Leipzig sowie beim Aldeburgh Festival. Ein Höhepunkt war ihr Auftritt bei den BBC Proms (Bach »Himmelfahrtsoratorium« und »Osteroratorium«). In 2014 singt sie unter Gardiners Leitung mit dem Gewandhausorchester in Leipzig »Das Paradies und die Peri« sowie Brahms »Ein deutsches Requiem«.

Hannah gastiert regelmäßig mit Les Arts Florissants unter Paul Agnew und William Christie in den Konzerthäusern von Madrid, Paris und London, und im Palais Garnier zusammen mit dem Ballet de l'Opéra de Paris. Ihre CD »Harmonia Sacra« mit William Christie erschien bereits 2007 bei Virgin Classics.

Mit dem Bach Collegium Japan und Masaaki Suzuki war sie bereits erfolgreich auf Tournee, und wurde für Bachs »Matthäuspassion« und Händels »Messiah« in

2014 eingeladen.

Weiterhin ist Hannah Morrison in vielen europäischen Konzertreihen zu erleben: im Bozar Brüssel und im deSingel Antwerpen, bei den Innsbrucker Festwochen, Brühler Schlosskonzerten, Arolser Barock-Festspielen und beim Bachfest Leipzig. Sie wird eingeladen von Philippe Pierlot (Ricerca Consort), Christina Pluhar (L'Arpeggiata), Christoph Spering, Andreas Spering und Hans-Christoph Rademann. Mit dem Dresdener Kammerchor und Le Concert Lorrain singt sie Bachs »H-moll Messe«, und eine Aufführung von Haydns »La Vera Costanza« mit der Capella Augustina wurde europaweit übertragen.

Im Liedbereich feierte Hannah Erfolge in England (Oxford Festival, London, Kings Place und Wigmore Hall u.a.) mit den Pianisten Eugene Asti und Graham Johnson. Mit der südafrikanischen Pianistin Lara Anne Jones verbindet sie seit 2009 eine feste musikalische Partnerschaft.

Mit dem Ensemble Echo du Danube unter der Leitung von Christian Zincke singt Hannah schon seit 2008.

Christian Zincke

Christian Zincke, geboren in Wien, studierte zunächst Viola an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und spielte schon bald im Orchester der Wiener Staatsoper. Danach folgte ein Studium der Viola da gamba bei Jaap ter Linden, Rainer Zipperling und Philippe Pierlot. Sein Diplom absolvierte er am Koninklijk Conservatorium in Den Haag.

Er liebt es, in Bibliotheken, in musikwissenschaftlichen Beiträgen und im Internet nach »unerhörter« Musik zu forschen. Einige Entdeckungen aus dieser Tätigkeit gibt er auch in Notenausgaben heraus. Außerdem versucht er, Menschen aller Altersgruppen das Gambenspiel zu vermitteln. Christian Zincke spielt auf einer Viola da gamba aus Sachsen, die um 1710 erbaut wurde, bzw. einem Violone aus dem alemannischen Raum aus dem frühen 17. Jahrhundert. Als Solist und Continuospieler ist er Mitglied namhafter Ensembles wie La Stagione Frankfurt, Capella Thuringia, dem Marais-Consort und der Hamburger Ratsmusik, mit denen er CDs und Rundfunkaufnahmen einspielt und in ganz Europa konzertiert.

In jüngerer Zeit kam es immer wieder zu Begegnungen mit Musikern anderer Stilrichtungen, u. A. mit Nils Økland und Benedicte Maurseth, Norwegen und dem Ensemble Huush (Elisabeth Seitz, Karl Lehmann).

Feste a Ballo at the Court of the Viceroy of Naples

During the seventeenth century Naples had 400,000 inhabitants, which made it Europe's most populous city, second only to Constantinople in the East. In political respects, its government depended on a Spanish viceroy who changed every few years, so that it never had a stable court. Nevertheless, the ideology promoting festivities and spectacular performances as celebrations of power, on the side of the Spanish governors, remained in very clear evidence throughout the seventeenth century, above all after the new royal palace desired by one particular viceroy, the Count of Lemos, had been inaugurated during the early years of the century. At least until 1617 the festivities at the court of the Viceroy of Naples, in large part masquerades and balls, continued to be held in Pedro de Toledo's old palace; therefore, the *Tournament of 1612* (recalled by Cervantes in his *Viaje del Parnaso*) also could not be held in the new residence. The first *Festa a Ballo* in the new viceregal palace was held on 1 March 1620 in the presence of Téllez-Girón, the Duke of Osuna, a viceroy who was particularly fond of such spectacles. At that time the musicians of the royal chapel (an ensemble in Naples depending directly on Madrid, so that it retained the prerogatives of a royal chapel even in the presence of a viceroy) were also transferred from Castelnuovo to this new residence, where a spacious hall was dedicated to the *Feste a Ballo* and later to the first forms of scenic representation.

The feast of 1620, entitled *Delizie di Posillipo, boscarecce e marittime*, was immortalized by a printed edition preserving all the musical compositions – a unique case for Naples. In fact, the next feast, organized at the palace in 1630 and named *Monte Parnaso*, is extant

only in the libretto, without the musical compositions. However, it is interesting to note that precisely these prototypes established the *Festa a Ballo*, a court performance genre that for decades would delight viceroys, Neapolitan nobles, and Spanish invitees. In general, the feast was held in the palace's large hall, where a stage set representing a mountain (Parnassus, Vesuvius, or another such locale, in accordance with the particular setting) was constructed. Tens of armed riders on horseback miraculously issued forth from the mountain and to the sound of music performed dances sung to encomiastic texts honoring the viceroy or his guests. The last *Festa a Ballo di Monte Parnaso* in 1630, for example, was a »Masquerade danced with torches by forty-eight riders divided into two factions.« It is certainly not coincidental that a similar title appears in the collection of *Capricci da sonare cembal, et organi* op. 4 by Gregorio Strozzi (printed in Naples in 1687 in the ancient score format): »Mask played and danced by more Neapolitan Riders in the Royal Palace.« This work must have been performed almost fifty years prior to its printing, and it preserves indications of instrumental interventions in the various sections, just as if it were a live recording. This antiquarian stance was typical of Strozzi, an organist, priest, and canon at the Naples Cathedral who was born in 1615 and in his old age returned to musical compositions surely composed during his youth under the influence of Gesualdo, Salvatore, and Frescobaldi, works rich in dissonances and bold harmonic progressions but by then out of fashion (as we see in the *Toccata* and in the dances recorded here). Strozzi was practically the last representative of a breed of Neapolitan composers formed during the years of transition between the sixteenth and seventeenth centuries. Although such musicians were not insensitive to more daring experiments, they continued to be immersed in the sonorous

atmospheres of the late Renaissance, above all in the old court dances continuing to survive in Naples even long after they were regarded as outmoded elsewhere in Europe. One example of this archaic production is offered by Antonio Valente, a blind composer and the organist at the church of Sant'Angelo a Nilo, who in 1576 printed one of the first keyboard anthologies edited in Naples, the *Intavolatura de cimbalo*. This publication included, among other things, a series of galliards of highly popular taste in a form of notation never used before or after him. Known as the »Neapolitan tablature for keyboard,« it consisted of numbers placed above and below a line (a system probably facilitating the reading process for a sightless person).

As we mentioned above, the dances performed during the entertainments held at the royal palace in Naples throughout the first half of the seventeenth century descended from this same tradition, which was successfully maintained in spite of the catastrophic events that befell the city during those decades: two epidemics of the plague (1630 and 1656), the eruption of Vesuvius (1631), and above all the anti-Spanish revolt led by Masaniello (1647–48). This last-mentioned episode posed a threat to Iberian rule in Southern Italy for the first time in a century, and after the rebels had been vanquished, the viceroy, the Count of Oñate, patiently endeavored to make peace with the people of Naples prior to carrying out the inevitable bloody repression. In the meantime, he labored to consolidate Spain's positive image by sponsoring a generous cycle of festivities called *Partenope liberata* (Parthenope Liberated); they were held from 1649 to 1650 and concluded with an absolute novelty destined to bear extraordinary fruit: the introduction of the musical opera in Naples. At these feasts, as always, the protagonists were the musicians of the royal chapel, which, beginning in 1648, was

conducted by Andrea Falconieri, a Neapolitan theorbo virtuoso who had garnered important artistic experience at northern courts from Parma to Genoa and from Rome to Florence while bringing himself up to date above all in the composition of fashionable monodies. Nevertheless, his *Primo libro di Canzone*, published precisely in 1650 in Naples, exclusively contains instrumental compositions for ensembles of one to three instruments and basso continuo quite likely collecting a large part of the dances and sinfonias performed during the court festivities for the *Partenope liberata* cycle. The *Battaglia de Barabaso yerno de Satanas* probably recapitulates an authentic theater scene in music in which Falconieri represented, in the guise of the »brood of Satan« Barabab, none other than Masaniello, whose adherents were all »dichos Diaboles.« The onomatopoeic effect created by the instruments is typical of the »battle literature« of the late Renaissance – once again occurring belatedly in Naples in relation to the rest of Europe but with important artistic results.

Falconieri died during the horrendous plague of 1656, a fate he shared with a third of the members of the royal chapel and the city of Naples as a whole. After this final mournful event, the capital seemed to have surmounted the Renaissance epoch once and for all and to be heading toward modernity, as represented by opera music. As we have seen, the melodrama in the Venetian style had been introduced in Naples for the first time beginning in 1650, initially almost exclusively with revivals of operas by Cavalli and Monteverdi. Young local composers occupied themselves with the rewriting of entire parts of these compositions while adapting them to the taste in Naples – for example, with the introduction of comic characters who sang in Southern Italian idioms (Calabrian or Neapolitan). The most active of these arrangers would become the most important Neapolitan

master of the entire seventeenth century: Francesco Provenzale. He was born in 1624 and died in 1704, so that his long life ranged over the entire century, and his activity embraced all the genres; he early came to dominate the opera (with his own compositions, of which only three complete scores have survived), the genre of the cantata and serenata, and of course all the forms of sacred music, given his many assignments as a maestro at churches, with ensembles, and at conservatories.

It is perhaps possible to attribute a curious anonymous composition entitled *Lamento di Marinetta moglie di Masaniello* to Provenzale; it is constructed on the Roman model of the lament, with a descending tetrachord at its center, but with a clear reference to popular Neapolitan ritual. It is possible that Provenzale had been forced to flee during Masaniello's revolt and found refuge in Rome, where numerous artists and poets continued their anti-Spanish satirizing from afar. In any case, the complete absence of biographical information about him until 1654, when at the age of thirty-four he is found involved for the first time in the abovementioned staging of Venetian operas, is peculiar. During his long career Provenzale was also associated with the royal chapel as its assistant chapel master, but his promotion to the top post was denied him in 1683 by the unexpected arrival in Naples of the young Alessandro Scarlatti, a protégé of Viceroy del Carpio. After some years of difficult dialogue an agreement was reached, and Provenzale returned to the role of assistant chapel master, until the end of his days substituting Scarlatti during his numerous absences. During his long service in the halls of power, chamber cantatas were often requested from Provenzale for the private use of the viceroys and their court. Serenatas, compositions in every way similar to cantatas (for solo voice or duets with basso continuo and often in concert with two violins) in particular began to become the

great vogue; unlike the cantata, however, the serenata was characterized by texts referring to the mysteries of the night, to the loneliness of the forsaken lover, to isolated and forbidding forests, and so on. The serenatas at Naples were in fact intended for nocturnal performance in the open air during what were known as the »Posillipo entertainments.«* summer landscapes by the seashore in which the court staged ephemeral theater productions on the water and the members of the populace crowding the shore or riding on boats were able to spectate with joy and the launching of fireworks. In the case of Naples, compositions of this type, with texts referring to personages from Arcadian myth, displayed firm ties to the myth of the foundation of the city, which was supposed to have been created when the body of the siren Parthenope, who had been vanquished by Ulysses, was washed up on the beach of Posillipo. Sirens and nymphs as well as shepherds and lovers from myth reunited on the warm Neapolitan summer nights to share their laments with the entire populace, quietly moved but suddenly at the next moment ready to participate with their own loud entertainments.

And it is to a parodistic joke, perhaps in this case linked to a possible stay in Rome, that the mock lament *Squarciato appena havea* by Francesco Provenzale (sole copy in the library of the Naples Conservatory) evidently refers. It in fact involves an ironic *contrafactum* of the celebrated *Lamento della Regina di Svezia* composed some years before in Rome by Luigi Rossi in commemoration of the death of the King of Sweden in battle in 1632. In the Neapolitan parody every stanza seems to describe the queen's death owing to grief, but suddenly a mocking little popular tune follows, deliberately selected from a children's repertoire or inevitably with a double meaning. The popular songs introduced in the cantata are *La Bella Margherita*, *Fra Jacopino*, *La Bella*

maritata [Cotognella], *Girometta*, and *Gallo di Mona*, and *Saione*. Once again, judging by the late Renaissance titles of the dances and arias, with this festive joke Neapolitan music seems to lag decades behind the times with respect to what was being produced in Northern Italy and the rest of Europe. However, on the other hand, it was precisely then that something completely innovative was developing in Naples, something destined to change the history of the theater and of European music during the following century: the opera buffa was born.

Dinko Fabris

Translated by Susan Marie Praeder

*In his book about Francesco Provenza and the Neapolitan music of the seventeenth century (2007) the author Dinko Fabris offers much more extensive information concerning the »Spassi di Posillipo.« As he writes, these entertainments were held on the beach of Posillipo three times a week (on Tuesdays, Thursdays, and Sundays) during the summer months of July and August and were genuine festivals, which a French spectator described as unique experiences.

Echo du Danube

I still like the name, even if there are those who find it difficult to pronounce. The term »Echo« is poetic; it is musical; it resonates. Echoes do indeed exist, but they have something immaterial about them, as if they moved between two worlds. And, in any case, I love the Danube, on whose banks I grew up.

I like inviting friends, pursuing projects with them, devising plans, discussing music, developing performance concepts, and, most of all, performing music together with them.

We have performed at festivals and in very faraway lands, brought to light musical treasures, and experienced many a fine moment together. I hope things continue like this.

Since its founding in 1999 Echo du Danube has met with an enthusiastic response from audiences at festivals and in concerts at home and abroad. The ensemble has performed as a guest at renowned festivals such as the Resonanzen-Festival in Vienna, Feste Musicali Köln, Carinthian Summer Festival in Austria, Cracow Festival in Poland, Shakespeare Festival in Neuss, MDR Music Summer, and Herne Early Music Days and has presented acclaimed concerts in numerous European countries and in Morocco, Lebanon, and South Korea.

Numerous CD and radio recordings (Accent, Naxos, Hessian Radio, Bavarian Radio, Deutschland-funk) document the ensemble's extraordinary sound and comprehensive vitality.

The ensemble's musical partnership with Elisabeth Seitz (salterio) and Martin Jopp (violin) contributes significantly to its sound.

Echo du Danube's programs are rediscoveries requiring intensive research and investigation in libraries. The ensemble regards such work as an important

aspect of its musical existence and as a source of new inspiration.

During recent years the ensemble has repeatedly integrated new and improvisational music into its programs. One example of this work occurred in a highly regarded scenic interpretation of Antonio Bertali's *sepolcro* entitled *Maria Maddalena* at the Trigonale Festival in Austria.

In 2008 MDR Figaro named *The Wonders of the World – An English Masque* the »CD of the Week.«

In 2011 BR named *Gottfried Finger, Sonatae pro diversis instrumentis op. 1* the »CD of the Week.«

Previous CD releases: *Das Partiturbuch des Jacob Ludwig* (Naxos), *Cantate per Passione* by Giovanni Ferlandini (Accent), *The Wonders of the World – An English Masque* (Accent), *Concerts choisis* by Georg Christoph Wagenseil (Accent), *Divoti affetti alla Passione di Nostro Signore* by Alberto Ristori (Accent), *I pastori di Betlemme* by Girolamo Kapsperger (Accent), *Sonatae pro diversis instrumentis op. 1* by Gottfried Finger (Accent).

Hannah Morrison, soprano

The soprano Hannah Morrison was born to a Scottish-Icelandic family and grew up in Holland, where she studied voice and piano from 1998 to 2003. After earning her diploma she continued her education at the Cologne Academy of Music, concluding her studies there under Prof. Barbara Schlick with the concert examination in 2009. Concurrently, she earned a master's degree in music performance under Prof. Rudolf Piernay at the Guildhall School of Music and Drama in London.

As a concert vocalist she works closely with the conductor Sir John Eliot Gardiner, under whom she debuted at the Salzburg Festival and has performed as a guest at concert halls in Barcelona, Cologne, London (BBC live recording), Paris, Lucerne, and Pisa and at the Leipzig Bach Festival and Aldeburgh Festival. Her performances at the BBC Proms (Bach's *Ascension Oratorio* and *Easter Oratorio*) represent one particular highlight. In 2014 she sang in Schumann's *Das Paradies und die Peri* and in Brahms's *Ein deutsches Requiem* under Gardiner with the Gewandhaus Orchestra in Leipzig.

Hannah Morrison regularly guests with Les Arts Florissants under Paul Agnew and William Christie at concert halls in Madrid, Paris, and London and at the Palais Garnier with the Ballet de l'Opéra de Paris. Her *Harmonia Sacra* CD with William Christie was released on Virgin Classics in 2007.

She has celebrated successes on tour with the Bach Collegium Japan and Masaaki Suzuki and was invited for Bach's *St. Matthew Passion* and Handel's *Messiah* in 2014.

Moreover, she performs in many European concert series: in Bozar in Brussels and deSingel in Antwerp, at the Innsbruck Festival Weeks, Brühl Castle Concerts, and Arolsen Baroque Festival, and at the Leipzig Bach

Festival and has received invitations from Philippe Pierlot (Ricercar Consort), Christina Pluhar (L'Arpeggiata), Christoph Spering, Andreas Spering, and Hans-Christoph Rademann. She has sung Bach's *Mass in B minor* with the Dresden Chamber Choir and Le Concert Lorrain, and her performance of Haydn's *La Vera Costanza* with the Capella Augustina was transmitted throughout Europe.

In the song field Hannah Morrison has celebrated successes in England (Oxford Festival, London, Kings Place, Wigmore Hall, etc.) with the pianists Eugene Asti and Graham Johnson. Since 2009 she has maintained a firm musical partnership with the South African pianist Lara Anne Jones.

Christian Zincke

Christian Zincke was born in Vienna, initially studied viola at the Vienna College of Music and the Performing Arts, and soon was playing in the Orchestra of the Vienna State Opera. Thereafter he studied viola da gamba with Jaap ter Linden, Rainer Zipperling, and Philippe Pierlot and earned his diploma at the Royal Conservatory in The Hague.

Zincke loves searching for »unheard-of« music in libraries, in musicological studies, and in the Internet and has published some of his discoveries from this work in score editions. In addition, he endeavors to introduce viola da gamba playing to people of all age groups. He plays a viola da gamba from Saxony built around 1710 and a violone from the Alemannian region going back to the early seventeenth century. As a soloist and a continuo player he is a member of renowned ensembles such as La Stagione Frankfurt, the Capella Thuringia, the Marais Consort, and the Hamburger Ratsmusik, with which he has recorded radio productions and concertized throughout Europe.

Recently, Christian Zincke has had encounters with musicians from other stylistic fields, including Nils Økland and Benedicte Maurseth of Norway and the Ensemble Huush (Elisabeth Seitz, Karl Lehmann).

FESTE A BALLO ALLA CORTE DEL VICERÉ DI NAPOLI

Napoli durante il Seicento, con i suoi 400 mila abitanti, divenne la metropoli più popolosa d'Europa, seconda solo a Costantinopoli. Eppure il suo governo dipendeva da un viceré spagnolo, che cambiava dopo pochi anni, e non ebbe mai dunque una corte stabile. Tuttavia l'ideologia della festa e dello spettacolo come celebrazione del potere, da parte dei governanti spagnoli, si manifestò con grande evidenza per tutto il secolo, soprattutto da quando, all'inizio del Seicento, fu inaugurato il nuovo Palazzo Reale voluto dal viceré Conte de Lemos. Fino almeno al 1617 le feste alla corte vicereale di Napoli, in gran parte mascherate e balli, si svolgevano ancora nel vecchio palazzo di Pietro de Toledo, e dunque anche il *Torneo* del 1612 (ricordato da Cervantes nel suo *Viaje de Parnaso*) non poté svolgersi nella nuova sede. La prima "Festa a Ballo" nel nuovo palazzo vicereale si svolse il primo marzo 1620 alla presenza del Duca di Ossuna, Téllez Giron, un viceré particolarmente amante di questi spettacoli. Anche i musicisti della Real Cappella (organismo che a Napoli dipendeva direttamente da Madrid, per cui manteneva le prerogative di "cappella reale" anche in presenza di un viceré) si trasferirono allora dal Castelnuovo in questa nuova residenza dove un ampio salone fu dedicato alle Feste a Ballo e più tardi alle prime forme di rappresentazioni sceniche.

La festa del 1620, intitolata *Delizie di Posillipo, boscarecce e marittime* fu immortalata da una edizione a stampa che preservava tutte le musiche, un caso unico per Napoli. Infatti della successiva, organizzata a palazzo nel 1630 col nome di *Monte Parnaso*, si conserva soltanto il libretto senza musiche. E' però interessante che con questi prototipi si fosse stabilito

un genere di spettacolo di corte che appassionò per decenni i viceré e i nobili napoletani e spagnoli invitati, chiamato "Festa a Ballo". In genere si svolgeva nella sala grande del palazzo, dove era montata una scenografia che presentava un monte (il Parnaso, Vesuvio o altro secondo le ambientazioni) da cui uscivano mirabilmente decine di cavalieri armati a cavalli che eseguivano a suon di musica delle danze cantate su testi encomiastici per il viceré o i suoi ospiti. L'ultimo ballo del *Monte Parnaso* del 1630, per esempio, era una "Mascara ballata con le torce da 48 cavalieri divisi in due fazioni". Non è certamente casuale che un titolo simile compaia nella raccolta di *Capricci da sonare cembal, et organi* op. 4 di Gregorio Strozzi (edita a Napoli nel 1687 nell'antico formato della partitura): *Mascara sonata e ballata da più Cavalieri Napolitani nel Regio Palazzo*. Il brano doveva essere stato eseguito quasi cinquant'anni prima della stampa, e riportava ancora indicazioni di interventi strumentali nelle diverse sezioni, come se fosse una registrazione dal vivo. Questo atteggiamento antiquario è tipico di Strozzi, un organista, prete e canonico del Duomo di Napoli nato nel 1615, che nella sua vecchiaia riprese musiche sicuramente composte in gioventù sotto l'influenza di Gesualdo, Salvatore e Frescobaldi, ricche di dissonanze e successioni armoniche avventurose, ma ormai fuori moda (come si vede nella Toccata e nelle danze qui eseguite). Strozzi è in pratica l'ultimo rappresentante di una categoria di compositori napoletani formati negli anni di passaggio tra il Cinquecento e il Seicento, da una parte sensibili alle sperimentazioni più avventurose e dall'altra immersi ancora nelle atmosfere sonore tardo rinascimentali, soprattutto nelle vecchie danze di corte che a Napoli restarono in vita anche molto tempo dopo che altrove in Europa erano già considerate fuori moda. Un esempio di questa produzione arcaica è fornito da

Antonio Valente, compositore cieco, organista della chiesa di Sant'Angelo a Nilo che nel 1576 pubblicò una delle prime raccolte per tastiera edita a Napoli, l'*Intavolatura de cimbalo* dove pubblica tra l'altro una serie di gagliarde dal sapore molto popolare in una forma di notazione mai usata prima e dopo di lui, denominata "intavolatura napoletana per tastiera" e consistente in numeri disposti sopra e sotto una linea (probabilmente questo sistema facilitava la lettura per un non vedente).

Dalla stessa tradizione discendono le danze utilizzate per le feste nel palazzo reale di Napoli per tutta la prima metà del Seicento, che abbiamo già ricordato, nonostante gli eventi catastrofici che si riversarono in quei decenni sulla città: due epidemie di peste (1630 e 1656), l'eruzione del Vesuvio (1631) e soprattutto la rivoluzione antispagnola di Masaniello (1647-48). Quest'ultimo episodio pose a rischio per la prima volta dopo un secolo il governo iberoico nell'Italia meridionale e, dopo la sconfitta dei rivoltosi, il viceré conte di Oñate attese pazientemente di ristabilire una riconciliazione con il popolo napoletano prima di attuare l'inevitabile sanguinosa repressione. Nel frattempo lavorò per consolidare l'immagine positiva della Spagna, patrocinando un ampio ciclo di feste intitolate "Partenope liberata" che durarono dal 1649 al 1650 e si conclusero con una novità assoluta destinata a frutti straordinari: l'introduzione dell'opera in musica a Napoli. In queste feste, come sempre, protagonisti erano i musicisti della Real Cappella che, dal 1648, erano diretti da Andrea Falconieri, un virtuoso di tiorba napoletano che aveva avuto importanti esperienze artistiche nelle corti del nord, da Parma a Genova, da Roma a Firenze, aggiornandosi soprattutto sulla composizione di monodie alla moda. Tuttavia il suo *Primo libro di Canzone*, stampato proprio nell'anno

1650 a Napoli, riporta esclusivamente musiche strumentali per insiemi da uno a tre strumenti e basso continuo, che probabilmente accolgono gran parte delle danze e "sinfonie" eseguite durante i festini di corte per il ciclo di *Partenope liberata*. Nella *Battaglia de Barabaso yerno de Satanas* è probabilmente riassunta una autentica scena di teatro in musica in cui Falconieri rappresentava sotto le vesti del "genero di Satana" Barabas nullaltro che Masaniello, i cui seguaci sono tutti "dichos Diaboles". L'effetto onomatopeico creato dagli strumenti è tipico della letteratura di "battaglia" del tardo Rinascimento, ancora una volta in ritardo a Napoli rispetto al resto d'Europa, ma con risultati artistici rilevanti.

Falconieri morì, insieme ad un terzo dei membri della Real Cappella e dell'intera città di Napoli, nella terribile peste del 1656. Dopo quest'ultimo evento luttuoso, la capitale sembrò considerare definitivamente tramontata l'epoca rinascimentale e si diresse verso la modernità, rappresentata in musica dall'opera. Il melodramma "alla veneziana" era stato introdotto a Napoli per la prima volta, come abbiamo visto, dal 1650 inizialmente quasi esclusivamente con riprese di opere di Cavalli e Monteverdi. Giovani compositori locali si occupavano di riscrivere intere parti di queste composizioni adattandole al gusto di Napoli, per esempio con l'introduzione di personaggi comici che cantavano in lingue meridionali (calabrese o napoletano). Il più attivo di questi arrangiatori sarebbe diventato il più importante maestro napoletano dell'intero Seicento: Francesco Provenzale.

Nato nel 1624 e morto nel 1704, la sua lunga vita attraversa interamente il secolo e la sua attività abbraccia tutti i generi, arrivando presto a dominare l'opera (con sue proprie composizioni, di cui restano almeno tre partiture integre), il genere della cantata e

serenata e naturalmente tutte le forme di musica sacra, visti i suoi plurimi incarichi come maestro di chiese, cappelle e conservatori.

A Provenzale è possibile forse attribuire una curiosa composizione anonima intitolata *Lamento di Marinetta moglie di Masaniello*, costruita sul modello romano del Lamento, con al centro un tetracordo discendente, ma con chiaro riferimento alla ritualità popolare napoletana. E' possibile che Provenzale fosse stato costretto alla fuga durante la rivoluzione di Masaniello e si fosse rifugiato a Roma, dove numerosi artisti e poeti continuavano la loro satira antispagnola da lontano.

In ogni caso è strana la totale assenza di sue notizie biografiche fino al 1654, quando lo si ritrova per la prima volta coinvolto, all'età di trentaquattro anni, negli allestimenti di opere veneziane già ricordati. Nella sua lunga carriera, anche Provenzale fu legato alla Real Cappella come vicemaestro, ma la promozione alla carica suprema gli fu negata nel 1683 dall'imprevisto arrivo a Napoli del giovane Alessandro Scarlatti, protetto dal viceré Del Carpio. Dopo alcuni anni di dialogo difficile fu trovato un accordo e Provenzale tornò al ruolo di vicemaestro, sostituendo fino agli ultimi giorni Scarlatti nelle sue numerose assenze. In quel lungo servizio nelle stanze del potere, erano spesso richieste a Provenzale cantate da camera per l'uso privato del viceré e della sua corte. In particolare cominciarono ad essere di gran moda, negli ultimi decenni del Seicento, le "serenate", composizioni in tutto simili alle cantate (a voce sola o duetti con basso continuo e spesso concertate con due violini), caratterizzate però da testi riferiti ai misteri della notte, alla solitudine dell'amante abbandonato, alle selve solitarie e spaventose e così via. Le serenate a Napoli erano infatti destinate ad una esecuzione notturna all'aperto durante i cosiddetti "spassi di Posillipo", passeggiate estive durante il

bordo del mare in cui la corte allestiva dei teatri effimeri sull'acqua e il popolo assiepato sulla riva o su barche poteva assistere con gioia e lancio di fuochi d'artificio. Per Napoli questo tipo di composizioni, dai testi riferiti a personaggi del mito arcadico, rappresentavano un forte legame con il mito di fondazione della città, che si voleva essere stata creata a partire dall'arrivo sulla spiaggia di Posillipo del corpo della sirena Partenope, sconfitta da Ulisse. Sirene e ninfe, pastori e mitici amanti si ritrovano a condividere nella tiepida notte d'estate napoletana i loro lamenti con un intero popolo, commosso ma subito dopo pronto a ripartire con i propri chiassosi divertimenti. E ad un gioco parodistico, forse anche in questo caso legato ad un possibile soggiorno romano, fa evidentemente riferimento il finto lamento *Squarciato appena havea di Francesco Provenzale* (unica copia nella biblioteca del Conservatorio di Napoli). Si tratta infatti di un ironico *contrafactum* del celebre *Lamento della Regina di Svezia* composto alcuni anni prima a Roma da Luigi Rossi per ricordare la morte del re di Svezia in battaglia nel 1632. Nella parodia napoletana, ogni strofa sembra descrivere la morte per dolore della regina, ma segue subito una beffarda canzoncina popolare, scelta appositamente da un repertorio infantile o inevitabilmente a doppio senso. Le canzoni popolari introdotte nella cantata sono: *La Bella Margherita*, *Fra Jacopino*, *La Bella maritata* (Cotognella), *Girometta*, *Gallo di Mona e Saione*. Ancora una volta, con questo gioco festoso, la musica napoletana sembra in ritardo di decenni rispetto a quel che si produceva al nord dell'Italia e in Europa, a giudicare dai titoli tardo rinascimentali di danze e arie. E invece stava succedendo proprio allora a Napoli qualcosa di totalmente innovativo, destinato a cambiare la storia del teatro e della musica europea nel secolo successivo: nasceva l'opera buffa. Dinko Fabris

Francesco Provenziale

[2] Squarciato appena havea

Squarciato appena havea,
Con strali d'oro i tenebrosi horri
La rilucenti aurora,
A rendere ai mortali,
Col nuovo sole, il desiato giorno,
Quando anelante e mesto
Ecco che giunto
Un messagger dolente,
Alla reggia s'invia
Della Sveva Regina
E, con flebile voce
Ferendo l'aura e i venti,
Formò simili accenti:
„La bella Margherita, Fa li la li lera,
L'è bianca quant' un fior.“

Ammeso in un istante,
Il mesto ambasciator entro la reggia,
Riverente s'inchina
A pie' della Regina,
E con voce dolente,
Così rivolta a quella
L'infelice favella:
„Fra' Jacopino
A Roma se n'andava,
Bordon in spalla
E in coll' una schiavina.“

Udite appena l'infelici nuove,
Dunque, misera, disse:
Il mio Gustavo è morto?
Dunque il gran Re de Gothi esangue cadde,

Francesco Provenziale

[2] Squarciato appena havea

Kaum durchbrach die strahlende Aurora
mit ihren gülden Strahlen
der Dunkelheit Schrecken,
den Sterblichen mit neuer Sonne
den ersehnten Tag zu bringen:
da naht sich schmerzensreich ein Bote,
ganz atemlos und schwer gebeugt,
der schwedischen Königin Palast
und spricht mit jammervoller Stimme,
– Luft und Winde rührend –
in solchen Tönen:
»Die liebliche Margherita,
trala-lala-la,
ist weiß wie eine Blume«.

Gleich läßt man ihn vor,
und der traurige Bote
tritt in den Palast, neigt tief sich
der Königin zu Füßen
und offenbart ihr
in klagendem Tone
die unselige Kunde:
»Bruder Jakob
ging nach Rom,
den Stab auf der Schulter,
um den Hals eine Kutte«.

Kaum hört sie von dem Schrecken,
da spricht sie in ihrem Leid:
»Mein Gustav gestorben?
So liegt denn der große Gotenkönig

Francesco Provenziale

[2] Squarciato appena havea

The radiant dawn had only just dispelled
the dark horrors of the night
with its golden rays of light,
restoring to mortals with the new sun,
the desired day,
when, gasping and gloomy,
behold, a grieving messenger made his way to the
royal palace of the Queen of Sweden,
and, stirring the air and the breezes
with his melancholy voice,
uttered words to this effect:
»The pretty Margherita,
fa li la li re la;
she's as white as a flower.«

Admitted at once,
the gloomy ambassador
entered the palace, reverently did obeisance
at the queen's feet,
and in a woeful voice
recounted to her
the unhappy tale:
»Brother Jacopino
was making his way to Rome,
a pilgrim's staff on his shoulder
and a pious hood on his nape.«

This unhappy news had hardly been announced
when the poor woman said:
»Then my Gustavus is dead?
Does the great King of the Goths lie lifeless



Hannah Morrison

Invendicato al suolo,
 E non m'uccide il duolo?
 Poscia dal dolor vinta,
 Fatta pallida e smorta,
 Con voce flebile e soave,
 Da mover a pietà un cor crudele,
 Così seguì l'amare sue querele:
 „Amici miei fa la lera, son maritata
 Cotognella già mesi sei.
 G'hò trov'un Paduan fatt'a mio modo
 L'è tanto buon, baram biribio,
 Viva pur sto mariol“
 Da cordoglio infinito all'hor percossa
 La vedovella afflitta
 Invocando Gustavo,
 L'amato suo consorte,
 Cadde vinta dal duolo in grembo a morte.
 Qui s'accrebbe le strida
 Dell'afflitta donzella
 Ch'al ciel sen givan a impietosir le stelle.
 Una però più saggia
 E tra dolor più cara
 All'egra moribonda
 Si volge a consolarla
 E in tali accenti parla:
 „Chi t'a fatte queste scarpette
 Che ti stan sì ben, Girometta?
 Me l'ha fatte lo mio amore
 Che mi vuol gran ben, Girometta.“

Mentre tacquero tutte
 Ad ascoltar la parlitrice intente,
 Proruppe in un sospiro
 Quella bella languente
 E volta al suo Gustavo col pensier,
 Quasi nuova Baccante,

tot und ungerächt am Boden,
 und mein Gram bringt mich nicht um?«
 Dann überwältigt sie der Schmerz;
 sie erleicht; ihr stockt das Blut,
 und mit flehend-süßer Stimme,
 die das grausamste Herz erweichte,
 fährt bitter zu klagen sie fort:
 »Meine lieben Freunde, tralala,
 ich, Cotognella, bin sechs Monate vermählt.
 Fand einen Padovaner, der mir gefällt,
 er ist so gut, juchheirassa,
 Hoch soll er leben, dieser Gemahl!«
 Von endlosem Leid durchdrungen,
 stürzt die betrübte Wittib,
 den Namen Gustavs rufend,
 des geliebten Gatten,
 in ihrer Pein dem Tod in die Arme.
 Die entsetzten Damen des Hofes
 schreien doppelt laut zum Himmel,
 der Sterne Mitleid zu gewinnen.
 Eine von ihnen, klüger
 und im Schmerz ihr näher,
 wendet sich trostreich
 der Sterbenden zu
 und spricht auf solche Weise:
 »Wer hat dir diese Schuhchen gemacht,
 die dir so trefflich stehen, Girometta?
 Die hat mir mein Liebster gemacht,
 der immer nur mein Bestes will, Girometta.“

Alles schweigt inzwischen,
 der Sprecherin zu lauschen.
 In einen Seufzer bricht
 die sehnsuchtsvolle Schöne aus:
 Ihr Sinnen Gustav zugewandt,
 stößt sie, wie eine neue Bacchantin,

and unavenged on the ground,
 and grief doesn't kill me?«
 Then, overcome by mourning,
 made pallid and deathly white,
 in a sorrowful and sweet voice
 that would move a cruel heart to pity,
 she continued her bitter complaints:
 »My friends, fa la le ra, I've been a married woman,
 Cotognella by name, for six months.
 I've found a Paduan to my liking;
 he's so fine, baram biribio;
 long live this husband of mine!«
 Immediately struck by infinite grief,
 invoking Gustavus,
 her beloved husband,
 overwhelmed by sorrow,
 the dear distressed little widow
 collapsed into death's waiting arms.
 The cries of the distressed ladies
 now grew louder and were directed to heaven:
 the idea was to move the stars to pity.
 But one of them who was wiser
 and her dearer companion in grief
 turned to the poor dying woman to console her
 and spoke these words:
 »Who made you those little shoes
 that look so good on you, Girometta?
 My love made them for me;
 he's so very fond of me, Girometta.«

While all the women were silent,
 listening intently to the speaker,
 that beautiful mourner
 suddenly uttered a sigh,
 and, with Gustavus in mind,
 quite like a latter-day bacchante,



Echo du Danube

Grida con tai parole in un instante:
„Gallo di Mona fiera non sei già tu,
Ch’ a pena sceso sei, vuoi montar su.“

Poscia pensier cangiando,
Par che torni in se stessa
E quasi accolga in seno
Chi a morte la ferì
S’ode parlar così:
„Caccia su e ghina
E non ti dubitar
Grugna e ringrunnar.
Con chi vuol ringrunnar.
Ch’io per me tanto
Non me ne curo, già
Pure ch’io ghigni
Con quello che mi vada.
Col mio fratellino,
Che pare un Paladino,
Voglio andar ghignando
Per questo contorno
A tutte l’ ore
Di notte e di giorno.“

Così la bella delirando va,
Sì che dal duol uccida
Sol col cader desta in altrui pietà,
Onde morta ed esangue Sveti la Regina
Mille donzelle accompagnar col pianto
S’modono in mesto suono, e all’infelice
Ognuno così dice:
„E morto Saione
Voi grandi e piccini
Cantate vicini un falso bordone:
È morto Saione!“

jährlings einen Schrei aus:
»Du bist nicht Mona Fiores Hahn,
denn kaum steigst du ab, willst wieder du rauf.«

Dann wendet sich der Sinn,
sie scheint zu sich zu kommen:
Als drückte sie an die Brust
den Mann, der ihr den Tod gebracht,
Und so hört man sie sprechen:
»Jage hin und lache,
und verweile nicht;
knurre und knurr’ den an,
der dich anknurren will.
Mir gleich,
was du tust,
solange ich nur scherzen kann,
mit wem ich will.
Mit meinem Bruderlein
– ein wahrer Paladin –
möchte Schabernack ich treiben,
in der Nachbarschaft
zu jeder Stunde,
Tag und Nacht.«

So phantasierte die Schöne fort,
bis der Schmerz sie hingerafft:
Der Fall weckt’ allseits Mitgeföhle.
Eintausend Damen betrauert’n klagend
der Schweden todbleiche Königin
mit jammernden Tönen und sprachen
von der Unseligen also:
»Saione ist tot,
ihr Großen und ihr Kleinen,
singt gemeinsam im Fauxbourdon:
Saione ist tot!«

suddenly shouted these words:
»Wild Mona's cock you're certainly not,
for you're hardly down when you're getting up.«

Then, in a different frame of mind,
she seemed to regain her senses,
practically smothered with hugs
the man who had dealt her the mortal blow,
and was heard to utter these words:
»Get on with it, just grin like mad,
and don't hold back;
grunt and grunt again
at whoever grunts back at you.
As for me,
I'm past caring,
it's none of my concern,
as long as I can grin at whoever suits me.
With my little brother
who looks all the paladin,
I'd like to go a-grinning
through these parts
during all the hours
of the night and the day.«

Thus the delirious beauty went on raving,
so much so that when she succumbed to grief,
her fall quite sufficed to stir universal pity;
where the Queen of Sweden lay dead and lifeless,
a thousand ladies were in attendance with their lament;
they shouted mournful strains, each one of them
stating as follows to the unfortunate sovereign:
»Saione is dead,
you neighbors, great and small,
sing a falso bordone,
Saione is dead!«

[4] Lamento di Marinetta, moglie di Masaniello

Correa l'ottavo giorno dal dì che sotto insoportabil
soma lo cavallo di Napoli Fedele da ben mille ragazzi
stimolato si pose a tirar calci com' un mulo arrabbiato,
e pareva vollesse dire col feroce nitrire, che fedel la città
più non vivea. Perché pagand' ogn' hor nuove gabelle
all'ingordigia hispana s'era fatta pagana, e ch'ei
magro, e distrutto com' uno storione, forzato al fin saria
di lasciar la sua testa in pesciaria. Né molto andò, che
fu dal popol tutto chiamato per sua testa, e suo
signore, Aniello il Pescatore, che se prendea sì ben
l'humor d'ognuno è forza ch'io lo nomi, un pescator
degli'huomini. Marinetta di lui fida consorte, ch'in
questo novo gioco sperava trionfando a poco a poco,
poter di fante diventar regina, per più d'un fido messo
godea spiarne ogni minuto evento, quando, ahi pena
ahi tormento, ecco a lei ne ritorna un sì mesto, e
tremante che non poteva più, e disse: „ohimè sai tu la
nuova ch'io ti porto? È scomuto lo chiatto, Aniello è
morto.“

Fini d'udire a pena, nuova così funesta,
che peggio d'una furia scatenata,
cominciò Marinetta a far tempesta.
Gridando ad alta voce:
„Figli, amici, parenti, armi, vendetta
pigliate la scopetta:
È morto dunque Aniello,
e non si mette ancor Napoli a sacco?
E de'spagnoli non si fa macello?
È morto e'l popol sallo
ed io non veggio ancor

[4] Lamento der Marinetta, der Gattin des Masaniello

Acht Tage sind vergangen, seit das Pferd des loyalen
Neapel unter unerträglicher Last, von gut eintausend
Bengeln aufgehetzt, wie ein wütendes Maultier austrat
und mit wildem Wiehern zu sagen schien: die Stadt
werde nicht mehr loyal bleiben. Da es den geringen
Spaniern mit jeder Stunde neue Steuern zahlen mußte,
war es vom Glauben abgefallen, war dürr geworden,
zerquetscht wie Brei, als wie ein Stör schließlich den
Kopf auf dem Fischmarkt lassen muß. Das ging schon
lange so, als das Volk Aniello den Fischer zu seinem
Anführer und Herrn ausrief, und allen gefiel er so wohl,
daß ich ihn »Menschenfischer« nennen muß.

Marinetta, seine treue Gemahlin, die in dieser Situation
zu triumphieren hoffte, um nach und nach von der
einfachen Frau zur Königin aufzusteigen, spionierte
durch treue Boten jedes kleine Geschehnis aus. Doch
dann geschah's! Einer ihrer Kundschafter kehrte, o
Schmerz, o Quall ganz traurig, zitternd und kraftlos
zurück und sagte: »O weh, hörtest du schon die
Nachricht, die ich dir bringe? Lo Chiatto ist nicht mehr,
Aniello ist tot.«

Kaum vernahm Marinetta die Schreckenskunde,
als sie, ärger als eine rasende Furie,
auch schon einen Sturm losbrechen ließ.
Sie schrie mit lauter Stimme:
»Söhne, Freunde, Eltern, Waffen, Rachel
Ergreift eure Besen:
Wieso ist Aniello tot,
Neapel aber nicht geplündert?
Die Spanier noch nicht gemetzelt?
Er ist tot, und das Volk weiß es,
und ich fand den noch nicht,

**[4] Lament of Marinetta,
wife of Masaniello**

It was the eighth day since the day that the horse of
Naples the loyal, bearing an unbearable burden,
goaded by a good thousand boys, began to kick like a
mad mule and gave to understand with its ferocious
neighing that the city would no longer live in loyalty.
Paying new taxes around the clock to Spanish greed, it
had become pagan, and it was haggard and smashed
to a pulp like a sturgeon finally forced to surrender its
head at the fish market. Such was long the status quo,
when the entire populace called on Aniello the Fisher
man to be their head and their lord, and everybody
found him so catching that I can't help calling him a
fisher of men. Marinetta, his faithful wife, who in this
new state of affairs, hoped to triumph and little by little
to be transformed from a humble maid into a queen,
liked to keep tabs on every current event with help from
more than one loyal messenger; and then it happened,
ah, sorrow, ah, torment: behold, one of their number
returned to her, so sad and trembling that his strength
was spent, and said: »Alas, have you heard the news
I'm bringing you? The jig is up; Aniello is dead.«

Marinetta had barely finished hearing this so very
horrible news
when, worse than a raging Fury,
she raised a storm
and shouted in a loud voice:
»Sons, friends, kinsfolk, to arms, revenge,
take up your brooms!
Can it be: Aniello is dead,
and Naples hasn't been plundered?
And the Spaniards haven't been slaughtered?
He's dead, and the people know it,

chi l'have ucciso,
 e per un pied' impiso,
 è stracinato a coda di cavallo.
 Si trovi il traditor si prenda sù,
 e chi s'indugia più
 così giusta vendetta
 pigliate la scopetta.
 O fatto mariol, destina cornuto,
 ne si move pur uno a darmi aiuto.
 Oh! Città sconoscente,
 oh! Patria ingrata
 che d'un sì bravo figlio
 vedi la morte,
 e non la curi un pelo,
 cada sopra di te l'ira del cielo,
 l'avarizia spagnola
 pagar si faccia il dazio
 persin d'ogni parola.
 Fugga da te per sempre l'abbondanza
 e venga tal penuria
 che'l pan si vend' a dramme,
 e per rabbia di fame li piccirilli suoi,
 mangin le mamme.
 Mai vastaso carcato,
 non giung'allo mercato,
 l'acqua de'lo formale,
 si dia velen mortale,
 entr' il castel del Ovo,
 in bocca al gallo,
 e alfin tutto il paese,
 s'empia di mal francese.
 Misera m' à che pro'
 se non per questo ritornar in vita,
 la vita mia vedrò.
 Viva pur, viva Napoli felice.

der ihn gemeuchelt hat –
 band nicht seine Füße fest und schleifte
 ihn an eines Rosses Schweif.
 Laßt uns den Verräter finden und hängen.
 Wer wollte einen Augenblick nur zaudern,
 wo die Rache so gerecht!
 Auf, greift eure Besen.
 O grausames Los, verfluchtes Geschick,
 nicht einer rührt sich, mir zu helfen.
 Oh! Undankbare Stadt,
 oh! Heimat ohne Dank!
 Ihr saht den Tod
 des kühnen Sohnes
 und nicht ein Finger, der sich rührt.
 Der Zorn des Himmels stürze auf dich,
 und die spanische Gier
 lass' euch den Zoll bezahlen
 bis auf den letzten Heller.
 Überfluß fliehe euch auf ewig,
 es komme ein solcher Mangel,
 daß Brot nach Krümeln man verkauft,
 die Kinder sollen so wütend hungern,
 daß ihre Mütter sie verzehren.
 Niemand, der mit Gütern beladen,
 erreiche jemals euren Markt,
 das frische Wasser der Brunnen
 fließe als tödliches Gift;
 das Castell dell'Ovo
 und alles Land,
 zum Teufel noch mal,
 hol sich das französische Übel.
 Elend ist mein Los, was also soll's,
 wenn er nicht lebendig mir wiederkehrt.
 Mein Leben verbring ich in Kummer,
 nun lebe weiter glücklich, Neapel.

and I haven't seen the man
who murdered him,
tied him by a foot,
and dragged him behind a horse.
Find the traitor, string him up;
who might hesitate a single moment
when revenge is so justly warranted;
take up your brooms!
O roguish fate, treacherous destiny,
not a one of them budges to help me.
Oh, ungrateful city,
oh, thankless fatherland,
you witnessed the death
of your son so brave
and yet you don't care a bit.
May heaven's wrath descend on you
and Spanish avarice
force you to pay the price,
to the full letter of the law.
May abundance ever flee from you
and such penury come
that bread is sold by the dram
and babes mad with hunger
devour their mothers.
May men loaded with goods
never reach your market
and fresh spring waters
flow with deadly poison;
may the Castel dell'Ovo,
egg and shell, go to hell,
and, to top things off, the whole country
come down with the French malady.
Misery is my lot, so what's the use,
if he can't be brought back to life,
I'll spend my days in sorrow.
Just live, live the happy life, Neapel.

Che s'è morto Aniello mio
 sol con lui morir vogl'io
 s'i giorni suoi fini,
 vuo'finirli io per s'ì.
 Figli, amici, parenti
 se'l cielo vi contenti,
 dehl Per unirmi al mio caro consorte,
 datemi per limosina la morte.
 Sei morto Aniello ohimè,
 ma non saresti morto
 se tu credevi a me.
 Quante volte ti dissi, marito mio,
 bada alli fatti tuoi,
 non ti pigliar con 'sti giudii marrani,
 che tu non sai ne puoi
 drizzar le gambe ai cani,
 non ti pigliar gl'impicci tu del Rosso,
 stasene con suoi guai,
 ch'in casa tua ben hai,
 da rossicar del osso.
 Non ti fidar della minuta plebe, che subito
 si piglia ma come la frittura,
 scappa per ogni poco di cottura.
 Quante volte ti dissi,
 loca la lingua Aniello,
 sii manco linguacciuto,
 impara dallo pesce ad esser muto.
 Stasene in pescaria, non andar per le piazze
 a far del malcontento
 che muore il pesce ancora,
 lontan dal suo elemento.
 Mille volte tel dissi e sempr'invano, che su forse
 nel cielo scritto già stava,
 ch'al dì della mia festa, farsi dovea
 questa brutta ottava.
 Oh! Speranze fallaci,

Da mein Aniello tot ist,
 erseh'n ich für mich den Tod mit ihm.
 Sind seine Tage zu Ende,
 sollen's die meinen genauso sein.
 Söhne, Freunde, Eltern!
 Ist der Himmel auf eurer Seite,
 vereint mich mit meinem lieben Gemahl,
 schenkt mir um Almosen den Tod.
 Du bist tot, Aniello, o wehl
 und wärest nicht tot,
 wenn du mir geglaubt!
 Wie oft sagte ich dir, o mein Gemahl:
 Scher dich um nichts als dein Geschäft,
 gib dich mit diesen Feiglingen nicht ab;
 Du weißt ja nicht einmal, wie man
 das Bein eines Hundes richtet.
 Meide den Rosso und seine Ränke,
 lass' ihn mit seinen Problemen allein,
 denn du hast genug zu tun,
 die eigenen Knochen abzunagen.
 Vertrau' nicht dem gemeinen Volk
 die kleinen Würstchen sammeln sich schnell,
 doch kaum wird's heiß, da türmen sie.
 Wie oft sagst' ich dir nicht:
 Beiß dir auf die Zunge, Aniello,
 vermeide Klatsch und Tratsch,
 lerne stumm zu sein von den Fischen.
 Bleib am Fischmarkt, meide die Plätze,
 wo man nur Unheil sinnt:
 Denn auch der Fisch muß sterben,
 ist er nicht in seinem Element.
 Tausendmal sagst' ich dir's umsonst;
 vielleicht war ja im Himmel geschrieben,
 daß diese grausame Oktave
 auf meinen Geburtstag fallen sollte.
 Oh! Falsche Hoffnung,

For if my Aniello is dead,
my sole desire is to die with him;
if his days are done,
I want mine to end with them.
Sons, friends, kinsfolk,
if heaven is on your side,
do come, to unite me with my dear husband,
give me death for alms.
Aniello, you're dead, alas,
but you wouldn't be dead
if you had believed me.
How many times did I tell you, my husband:
mind your own business,
don't mess with those Iberian dastards,
for you don't know how and can't even
straighten the legs on mongrel mutts;
don't get mixed up in Rosso's schemes,
let him work out his own problems,
for at home you've got
your own bones to pick.
Don't trust in the common folk,
quick to rally, but, like small fry,
running off when the heat is on.
How many times did I tell you:
hold your tongue, Aniello,
and please don't gossip;
learn from the fish to be mute.
Keep to the fish market, don't go through the piazzas
playing the malcontent,
for the fish is destined to die
far removed from its element.
A thousand times I told you and always in vain,
which may mean it was written in the stars:
this brutal octave would coincide
with the day on which I was born.
Oh, false hopes,

oh! Contenezze amareggiate e corti,
datemi per limosina la morte.
Figli, parenti, amici
ne' miei casi infelici
dehl Pria che lo spagnol più se ne rida,
chi mi vuol ben m'uccida.
A me sarà più grato, chi di morir più presto
il modo mi procaccia,
da voi, chieggio sol questo,
che chi meglio mi vuol
peggio mi faccia."

Si pianse Marinetta il morto Aniello
e ben fu del suo pianto il caso degno
se 'l portò via la barca di Caronte
mentr'ei pescava un regno,
ma si consoli pur s'ei morì al fin da re,
e che se falsa non è,
la fama che risuona,
hebbe mille risori
che vagliono ben più d'una corona.

[6] Care selve, amati orrori

Aria

Care selve, amati orrori,
che lo spiro di mia Clori
in voi serbate,
Ascoltate
il mio dolor.
In voi dolente io veggio
arsi i fiori, tette l'ombre, e secchi i fonti.
Orridi e scoronati,
rimir' a voi dintorno
l'annosa quercia, il pino, il faggio, l'orno
che per dolor di Clori,

oh! verbittertes, kurzes Glück,
schenkt mir um Almosen den Tod.
Söhne, Eltern, Freunde,
kommt, bevor der Spanier, ach!
sich über mein Unglück lustig macht;
es tötet mich, wer mir Gutes will.
Wer mir den schnellsten Ausweg weist,
gewinnt meinen herzlichsten Dank.
Nur eins erbitte ich von euch:
Wer wirklich wohl mir will,
bereite mir den größten Schmerz!

So klagte Marinetta über Aniellos Tod,
und ihre Klage wurde ernsthaft erhört:
Charon nahm ihn in seiner Barke mit,
während er nach einem Königreich fischte.
Sie aber kann getröstet sein, denn endlich
starb er doch als König.
Wenn wahr ist, was man sich erzählt,
so gab es tausend Rosenkränze,
und die sind mehr als eine Krone.

[6] Teure Haine, geliebte Schrecken

Arie

Teure Haine, geliebte Schrecken,
die ihr in eurer Mitte
die Seele meiner Clori bergt:
Hört mich
und meine Klage!
In euch, in meinen Schmerzen, sehe ich
verbrannte Blumen, dürre Schatten, verdorrte Quellen.
Abweisend und ihrer Kronen beraubt,
seh ich in euren Bezirken die alte Eiche,
die Pinie, die Buche und die Esche,
die aus Trauer um Clori Blätter und Blüten

oh, happy times turned bitter and short,
give me death for alms.
Sons, kinsfolk, friends,
in my wretched circumstances
do come, before the Spaniard has the louder laugh,
he who loves me should kill me.
He who shows me quickest way out
will win my warmest thanks.
All I ask you is this:
he who loves me more
should do me worse.«

Thus Marinetta lamented Aniello's death,
and her lament merited serious consideration:
Charon's bark took him on its one-way trip
while he was fishing for a kingdom.
Consolation was hers, for in the end he died a king,
and if the story spread abroad
can claim its share of the truth,
a thousand rosaries went into it,
and they're worth quite more than a crown.

[6] Beloved groves, cherished country haunts

Aria

Beloved groves, cherished country haunts,
harboring within you
the spirit of my Clori,
hear my lament.
In you, in my sorrow, I see
the flowers burnt, the shadows dire, and the springs
dry. Forbidding and stripped of their crowns,
I see in your precincts
the ancient oak, the pine, the beech, the ash,
which in grief felt for Clori
let their leaves and flowers fall

lascian coi rami al suol e frondi e fiori.
Che se nudi in voi saggrira
per amor langue e sospira
rimenbrando sì il mio amor.

Recitativo

Ecco l'alto cipresso
nel di cui tronco antico
lasciai, quando vivea la bella Clori,
e 'l su bel nome impresso,
in quel pratello assisa
il mio canto ascoltò e mi rispose.
Qui di giacinti, e rose
il seno si adornò sì cinse il crine;
e qui di fresche brine,
colmi i novelli pomi a lei donai.
Ahi rimembranza! Ah, vista al cor funesta:
La fredda tomba e questa,
che le ceneri accoglie
della ninfa gentil, dei mio tesoro,
che sovente spargea di frondi, e fiori,
ed inondai di pianto:
ed or di lei accanto,
per l'ultimo ristoro,
chieggio morte al dolor e pur non moro.

Aria

Vorrei lasciar, oh Diol
In quella tomba anch'io
incenerito il cor d'ardor fedele.
Vorrei lasciar il cor in questa tomba,
così lo spirito amante
girar potria vagante
seguendo l'alma bella
ch' il fato mi rapì fiero e crudele.

von ihren Zweigen fallen ließen.
Wenn nämlich die entkörperte Seele
bei euch umgeht, so seht sie sich
und seufzt nach Liebe, meiner Liebe gedenkend.

Recitativ

Siehe dort die hohe Zypresse,
in deren uralten Stamm ich,
da die schöne Clori noch lebte,
ihren hübschen Namen geritzt;
sie saß auf der kleinen Lichtung
lauschte und antwortete meinem Lied.
Hier zierte mit Hyazinthen und Rosen
sie ihren Busen, schmückte ihr Haar,
hier reichte ich ihr neue Äpfel,
die vom frischen Tau erglänzten.
O Erinnerung! O herzliches Trauerbild:
Dort ist das kalte Grab,
das die Aschen meiner Liebsten,
der lieblichen Nympe aufbewahrt;
hier verteilte ich oft Blätter und Blüten,
ich überschwemmte es mit Klagen;
und jetzt bitte ich an ihrer Ruhestatt
um diesen letzten Trost: den Tod
aus Schmerz erllehe ich und kann nicht sterben.

Aria

Auch ich will, o Gott!
in diesem Grabe lassen mein Herz,
das durch die Glut der Treue zu Asche ward,
das Herz will ich in diesem Grabe lassen.
Ich hoffe, daß der liebende Geist
hier umher wird wandern können,
der schönen Seele folgend, die mir
ein grausam-hartes Los geraubt.

Freie Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

to the ground with their branches.
For if her disembodied spirit roams
within you, for love it languishes and sighs,
while remembering my love.

Recitative

Behold, the lofty cypress
on whose ancient trunk,
when the beautiful Clori was alive,
I left her pretty name carved;
sitting in that little meadow,
she listened to my song and responded to me.
Here she adorned her bosom and garlanded her hair
with hyacinths and roses,
and here I gave her new apples
glistening with fresh dew.
Ah, remembrance! Ah, sight grievous to the heart:
this is the cold tomb
sheltering the ashes
of the delightful nymph, of my treasure;
on it I often scattered leaves and flowers,
and I was wont to flood it with lament:
and now by her resting place,
for ultimate solace,
I ask grief for death, and yet die I do not.

Aria

I wish to leave, O God,
in that tomb, I too, my faithful heart,
reduced to ashes in its faithful ardor.
I wish to leave my heart in this tomb,
in the hope that my loving spirit
might be able to roam,
following the beautiful soul
of which fate, cruel and fierce, has deprived me.

Free translations: Susan Marie Praeder



Echo du Danube

cpo 777 834-2